

## Berichte von der Menschenschau

### Kafka und die Ausstellung des Fremden

#### I.

Die Schaustellung »wildfremder Menschen« ist um 1900 in zoologischen Gärten und Gehegen, auf den Bühnen der Varietés und in den Hörsälen der Medizin eine übliche Praxis. Sie ist dennoch weit davon entfernt, zum gewöhnlichen Anblick zu werden. Im Blickwechsel mit den Ausgestellten mischen sich, naturgemäß höchst ambivalent, Affekte von Empathie und Abwehr im Bezug auf das erblickte Objekt, von manifestem Voyeurismus und klandestiner Scham in der Haltung der Betrachter. Die alte Frage: Was ist der Mensch? gewinnt angesichts der organisierten Schaustellung fremder Ethnien eine neue Dimension; in sinnlicher Prägnanz ist nun auch die Fremdheit des Menschen überhaupt als anthropologisches Problem formulierbar geworden. Im Gegenzug freilich erweist sich dieses Menschsein als ein recht fragwürdiges Produkt der Zivilisationsgeschichte. So sehr, daß sogar die gefangene und domestizierte Kreatur als Sprachrohr des befremdlichen Menschentums auftreten kann, wie in Franz Kafkas 1917 entstandener Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*:

Ich stamme von der Goldküste. Darüber, wie ich eingefangen wurde, bin ich auf fremde Berichte angewiesen. Eine Jagdexpedition der Firma Hagenbeck [...] lag im Ufergebüsch auf dem Anstand, als ich am Abend inmitten eines Rudels zur Tränke lief. Man schoß; ich war der einzige, der getroffen wurde; ich bekam zwei Schüsse. [...] Nach jenen Schüssen erwachte ich – und hier beginnt allmählich meine eigene Erinnerung – in einem Käfig im Zwischendeck des Hagenbeckschen Dampfers. Es war kein vierwandiger Gitterkäfig; vielmehr waren nur drei Wände an einer Kiste festgemacht; die Kiste also bildete die vierte Wand. Das Ganze war zu niedrig zum Aufrechtstehen und zu schmal zum Niedersitzen. Ich hockte deshalb mit eingebogenen, ewig zitternden Knien, und zwar, da ich zunächst wahrscheinlich niemanden sehen und immer nur im Dunkel sein wollte, zur Kiste gewendet, während sich mir hinten die Gitterstäbe ins Fleisch einschnitten. Man hält eine solche Verwahrung wilder Tiere in der allerersten Zeit für vorteilhaft, und ich kann heute nach meiner Erfahrung nicht leugnen, daß dies im menschlichen Sinn tatsächlich der Fall ist.

Daran dachte ich aber damals nicht. Ich war zum erstenmal in meinem Leben ohne Ausweg (301ff.)<sup>1</sup>

Man könne den Tiergeschichten Kafkas, so bemerkte Walter Benjamin, »eine gute Weile folgen ohne überhaupt wahrzunehmen, daß es sich hier gar nicht um Menschen handelt«<sup>2</sup>. Der Illusionseffekt funktioniert zumal im Falle dieses an der Küste Westafrikas erbeuteten Menschenaffen, der später mit dem Namen »Rotpeter« belegt wird und – da ihm kein anderer Ausweg blieb – in Europa sein wohldomestiziertes und sprachbegabtes Wesen auf Schaustellungen zu Markte trägt. Erst ist der Affe ein waidwundes Opfer, sodann ein sprechendes, bestauntes Tier, und als solches schon fast – ein Fremder. An Leib und Leben wird er zum Exoten, zum Produkt des europäischen Exotismus. Man erwache aus Kafkas Geschichten »mit einem Chock«, so nochmals Benjamin, »und merkt mit einem Mal, daß man vom Kontinent des Menschen schon weit entfernt ist.«<sup>3</sup> Die besondere Faszination dieser Erzählung wird, unter der Maske und Sprache des Tiers verborgen, durch die Begegnung mit dem Fremden ausgelöst, in welcher – und darin liegt das Schockierende – auch eine unheimliche Selbstbegegnung stattfindet: eine Konfrontation mit den Taten und Folgen des Kolonialismus, mit dem Begehren nach dem ganz Anderen und dem ebenso starken Impuls seiner Überführung in die eigene Sinnwelt und Wissensordnung.

In der Beschreibung des Schaukäfigs auf dem Hagenbeckschen Zwischendeck hat Kafka die Lage der nach Europa verschleppten Exoten zu einer komplexen Bildchiffre verdichtet. Nichts an der imaginierten Szene ist zufällig oder bedeutungslos, weder der Ursprungsort des erbeuteten Tieres noch das Firmenzeichen des Jägers und Transporteurs, erst recht nicht die Tierart selbst oder die Beschaffenheit und Aufstellung seines Käfigs. Kafkas kleine Geschichte erschließt das Zeitalter des europäischen Kolonialismus aus der Praxis der Tier- und Menschenschau. Sein Protagonist, der vor einem akademischen Publikum seine Fallgeschichte ausbreiten soll, ist der Stellvertreter aller Deportierten, die in Käfigen und Wildgehegen zu Schaustellern ihrer selbst verwandelt wurden. Dabei nährt dieser *Bericht für eine Akademie* keineswegs die Illusion, im Auftritt des domestizierten Affen könn-

<sup>1</sup> *Ein Bericht für eine Akademie* wird zitiert nach KKAD. Die Angabe der Seitenzahlen erfolgt ohne Fußnoten unmittelbar im Anschluß an das Zitat.

<sup>2</sup> Walter Benjamin: Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 680f.

<sup>3</sup> Ebd.

te – bei entsprechend gutwilliger Bereitschaft des gebildeten Publikums – der oder das Fremde mit eigener Stimme zu Wort kommen. In den Brennpunkt der Aufmerksamkeit rücken mit dem bestaunten Tier zugleich seine menschlichen Peiniger und Bewunderer, ihre neugierigen Blicke, ihre Lockrufe, ihr verächtliches Getue vor den Gitterstäben – kurzum, präsentiert wird nicht das Fremde selbst, sondern seine *Auftrittsbedingungen*.

Das Behältnis, in dem der Deportierte seine Überfahrt nach Europa antritt, ist ein Medium der kulturellen Übersetzung. In seiner räumlichen Situierung erweist es sich als die exakte Umstülpung des klassischen »Guckkasten«-Theaters. Auf der Schaubühne ist das Spielfeld nach drei Seiten geschlossen wie ein Zimmer, an der Stelle der vierten Wand aber befinden sich, von den agierenden Schauspielern scheinbar nicht zur Kenntnis genommen, der Theatersaal und die Zuschauer. Innerhalb der theatralischen Fiktion bleibt die Zurichtung des Bühnengeschehens für Augen und Ohren des Publikums den ausgestellten Akteuren selbst offensichtlich entzogen. Genau umgekehrt steht es im Fall des gefangenen Menschenaffen. Sein Käfig besitzt nur eine massive Wand, nach den drei anderen Seiten ist er durchlässig für die Blicke der Menschen. Obwohl ihm die Metallstäbe ins ohnehin schon verwundete Fleisch schneiden, wendet sich der Gefangene beharrlich der vierten Seite zu, einer Holzkiste. Diese Abkehr ist *ohne Ausweg*. Der tierischen Physis ist die Durchdringung des Gitters verwehrt, nicht aber dem sprichwörtlichen Vermögen der äffischen Mimesis. Irgendwann wird er, aus nüchterner Überlegung, den ersten Schritt tun und sich der Bordbesatzung zeigen. Alles weitere, die gestische Imitation der Matrosen, der erste Schluck aus der Rumflasche, der wiederum den ersten »menschlichen« Sprachlaut aus der Kehle des Tieres hervorlockt, sind gewaltsame Folgen des Entschlusses, unter den Menschen als ihr vertraut-fremdes Alter ego aufzutreten – und zu überleben. Dem Lernprozeß Rotpeters korrespondiert die kulturgeographische Zeitreise, die der Hagenbeck'sche Dampfer zwischen beiden Küsten zurücklegt. Der als Menschenaffe in Westafrika seine Überfahrt antrat, wird die Passage im Hamburger Hafen als künftiger Schausteller beenden.

Unter den Gewaltverhältnissen eines kolonialen Beutezuges »erscheint Menschsein als Ausweg«, kommentiert Benjamin: »Gründlicher kann es wohl nicht in Frage gestellt werden.«<sup>4</sup> Daß Rotpeter nach nur fünfjähriger Edukation »die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht«, gibt ihm selbst weder Anlaß zur Klage noch zu übermäßiger Zufriedenheit. Den

<sup>4</sup> Benjamin: <Aufzeichnungen 2>, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.3, S. 1194.

meisten Kafka-Interpreten ist allerdings unter der faszinierenden Gestalt des lernfähigen Affen die Ausstellung des Menschen als latentes Sujet dieser Fabel durch die Fänge gegangen. Und dies, obwohl einen beim Lesen der beklemmende Eindruck nicht losläßt, hier in eine abgründige Spiegelung des Zivilisationsprozesses geraten zu sein.<sup>5</sup> Wie in Hagenbecks sensationellen Freigehegen des 1907 eröffneten Stellingier Tierparks die Gitter und Begrenzungen zu den wilden Kreaturen durch abgesenkte, den Betrachtern verborgene Gräben ersetzt wurden<sup>6</sup>, so hat sich in Kafkas Text die biologische »Barriere« zwischen dem Tier und seinem Publikum unmerklich aufgelöst. »Ihr Affentum«, versichert Rotpeter den Herren von der Akademie, »kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine.« (300) Dieses Affentum, das hinter sich gelassen zu haben der höfliche Rotpeter sich und seinen Zuhörern gleichermaßen zugutehält, zielt gleichermaßen auf die phylogenetische und auf die ethnologische Distanz zum modernen Mitteleuropäer. In den zeitgenössischen Debatten um die Evolutionstheorie wie auch in der vergleichenden Völkerkunde maß man den entwicklungsgeschichtlichen »Randzonen« der menschlichen Species entscheidende Beweiskraft zu. Darwins Abstammungslehre hatte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die Grenzen des Menschseins zu den Primaten hin durchlässiger werden lassen; das belegen seine populären Adepten, nicht minder aber jene heftige Abwehr, die sich gegen die Mutmaßung affischer Frühstadien des Menschen (oder auch nur gemeinsamer Vorfahren) formierte.<sup>7</sup> Die Schaustellung betont »wilder« Ethnien aus Afrika, Südostasien, Ozeanien und den indianischen Gebieten Amerikas tendierte zur selben Zeit eher dahin, den Geltungsbereich menschlicher Würde strikter und enger zu fassen als zuvor, so daß die begafften Objekte von ihr ausgeschlossen blieben. Diese wurden – symbolisch zumindest – auf jene Stufe der Evolution zurückge-

<sup>5</sup> Bis in einzelne Formulierungen hinein beschreibt Kafkas Affe die Gewalt des Zivilisationsprozesses in jenem Bilde eines vorantreibenden Sturmes, das Walter Benjamin Jahrzehnte später in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* anhand der Figur des »Angelus Novus« entfalten wird; vgl. hierzu Alexander Honold: Der Leser Walter Benjamin, Berlin 2000, S. 395f.

<sup>6</sup> Hagenbecks illusionistische Kaschierung der Grenze des »Freigeheges« analysiert die Studie von Eric Ames: Wilde Tiere. Carl Hagenbecks Inszenierung des Fremden, in: Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen, hg. von Alexander Honold u. Klaus R. Scherpe, ZfG, N.F. (2000), Beiheft 2, S. 123-147.

<sup>7</sup> Zur Darwin-Rezeption im deutschsprachigen Literaturraum vgl. Werner Michler: Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaft und literarische Intelligenz in Österreich 1859-1914, Wien 1999; Peter Sprengel: Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Würzburg 1998.

drängt, von der sich die Anti-Darwinisten mit aller Macht abzugrenzen versuchten.

Daß Kafka dem ausgestellten Exoten die Gestalt eines domestizierten, vermenschlichten Affen verlieh, ist ein überdeterminiertes Indiz. Es verweist auf Zoologie und Ethnologie als die beiden Flankierungs-Wissenschaften des anthropologischen Diskurses, spielt zudem auf das historische Hervorgehen der Völkerschauen aus den europäischen Tierparks und die faktische Kooperation zoologischer und ethnologischer Schaustellungen an, für die wiederum die Karriere Carl Hagenbecks das treffende Beispiel abgibt. Schon Mitte der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts hatte der Hamburger Tierhändler mit der Vorführung fremdländischer Menschen begonnen, um die schwindenden Gewinnspannen aus seinem Importgeschäft für exotische Tiere zu kompensieren. Am Anfang stand 1874 eine kleine samische Gruppe von drei Männern, einer Frau und zwei Kleinkindern; zwei Jahre später folgte eine schon fünfzehnköpfige Nubiergruppe aus dem Sudan, deren Tournee sie nach Hamburg, Berlin, Frankfurt, Dresden und London führte. Bald folgten Singhalesen und Inuits, Somali und Patagonier – was immer das weltweit operierende Netz von Werbern, Impresarios und Schiffskapitänen für Hagenbeck heranschaffen konnte.<sup>8</sup> In Wien zeigte Hagenbeck 1878 eine Nubier-Karawane, die zuvor im Pariser Jardin d'Acclimatation zu sehen war. Die Präsentationstouren waren aus Rentabilitätsgründen möglichst international ausgerichtet, in vielen Städten Europas konnten dieselben Wilden besichtigt werden; auch die Einrichtungen der Schaustellung glichen sich einander an.

Die ersten Zoologischen Gärten waren um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden, mancherorts aus den Menagerien bei Hofe hervorgegangen. Als zugleich populäre und wissenschaftliche Tiersammlungen entsprachen sie dem faktenbesessenen Sammlereifer des positivistischen Zeitalters und seiner Museumsgründungen ebenso wie dem zirkensischen Element der Präsentation von Raritäten und Monstrositäten. Schon das Kompositum des »Tiergartens« verrät, daß es sich um eine der Genese wie der Funktion nach »hybride« Einrichtung handelte, in der die überkommenen Formen des Lustgartens und der botanischen Musteranlage zum Schauplatz neuer Faszinationsobjekte wurden. Das mit dem kulturellen Topos des Gartens ver-

<sup>8</sup> Hilke Thode-Adora: Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt a. M./New York 1989, S. 34ff.; vgl. auch Lothar Dittich/Annelore Rieke-Müller: Carl Hagenbeck (1844-1913). Tierhandel und Schaustellungen im Deutschen Kaiserreich, Frankfurt a. M. 1998, S. 144-173; Hagenbeck. Tiere, Menschen, Illusionen, hg. von Matthias Gretzschel u. Ortwin Pelc, Hamburg 1998.

bundene Set von ästhetischen Darbietungen und Konventionen mutierte zum Medium eines neuen Inhalts. Im Dreieck von populärer Vergnügungskultur, botanisch-zoologischen Anlagen und wissenschaftlich-didaktischer Schau entwickelten sich jene Techniken der Inszenierung von Wildheit, die nach 1900 in Hagenbecks »Freigehege« ihre für zoologische Einrichtungen lange Zeit musterhafte Präsentationsform fanden.

Kernstücke der Hagenbeckschen Innovationen waren die kunstvoll kaschierten Barrieren und die lebensecht gestalteten Requisiten und Staffagen der jeweiligen Gehege. Wie bei den als ästhetisches Vorbild fungierenden Panoramen<sup>9</sup> waren die von Architekten und Malern entworfenen Freiluft-Anlagen perspektivisch auf die frontal vor ihnen postierten Betrachter ausgerichtet, so daß sich dem Publikum ein Gesamtbild der ausgestellten Arten in ihrer natürlichen, landes- bzw. klimatypischen Umgebung darbot, dessen optische Unmittelbarkeit ein unverstelltes Erlebnis von Wildheit und Exotik ermöglichte und zugleich ein Höchstmaß an Bequemlichkeit und Sicherheit gewährte.<sup>10</sup> Die Tiere selbst könne man dabei »jede Art in einer ihrer Heimat angemessenen Umgebung, gleichsam frei sich bewegen sehen«<sup>11</sup>, erläutert Hagenbeck selbst das Konzept, doch eben nur innerhalb einer möglichst unsichtbar bleibenden Grenze.<sup>12</sup> Der Abstand zur ausgestellten Wildnis wurde ästhetisch überspielt, indem er sicherheitstechnisch erhalten blieb.

<sup>9</sup> Zu diesem Medium umfassend Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980; vgl. ferner: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle Bonn, Frankfurt a. M./Basel 1993; Vanessa R. Schwartz: *Representing Reality and the O-Rama Craze*, in: dies.: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*, Berkeley 1998, S. 149-176.

<sup>10</sup> Prototyp dieser Innovation, für die Hagenbeck 1896 ein Patent beantragte (vgl. Carl Hagenbeck: *Naturwissenschaftliches Panorama. Patent-Beschreibung*, Berlin 1896; Tierpark Hagenbeck-Archiv), ist sein im selben Jahr auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung gezeigtes »Eismeer-Panorama«. Ohne störende Gitter und Zäune versetzte es den Zuschauer in eine von Eisbären durchstreifte arktische Schneelandschaft, in deren Vordergrund sich ein Wasserbecken für Robben und Pinguine befand; am Rande ergänzten einige Eskimos diese artifizielle Mixtur beider Polregionen. Durch die vertikal gestaffelte Szenerie schien sich der Blick endlos bis zum Horizont zu erstrecken; auch mit dieser perspektivischen Illusion gelang Hagenbeck eine Weiterentwicklung der Panorama-Optik (vgl. dazu Ames: *Wilde Tiere*, S. 129ff.). Zur Tradition der Darstellung lebender Tiere in Panoramen vgl. Carl Thinius: *Damals in St. Pauli. Lust und Freude in der Vorstadt*, Hamburg 1975, S. 14ff., 122.

<sup>11</sup> Carl Hagenbeck: *Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen*, NA Leipzig 1958, S. 209.

<sup>12</sup> »Die Freiheit, welcher sich alle diese Geschöpfe erfreuen, ist Schein und Wahrheit zugleich. Die Löwen in ihrer Grotte können zwar ihre Kräfte frei entfalten, kein Gitter schließt sie von der Umgebung ab – wohl aber ein breiter Graben, der durch eine mit Gewächsen bepflanzte Barriere unsichtbar gemacht ist.« (Hagenbeck: *Von Tieren und Menschen*, S. 212)

Als räumliches Dispositiv löste das Freigehege damit jenen Konflikt zwischen Einfühlung und Distanz, dessen Dilemma den Aufstieg der Ethnologie zum Leitparadigma für eine Vielzahl kolonialer und exotistischer Initiativen als untilgbare Ambivalenz begleitet hatte. Bei der außereuropäischen Feldforschung war die ethnographische Konfrontation auch durch methodische Finessen wie Bronislaws Malinowskis paradoxe Maxime der »teilnehmenden Beobachtung« nur schwer in den Griff zu bekommen.<sup>13</sup> Im Rahmen einer theatralischen Spielsituation mit klar definierter Verteilung der Rollen und Räume dagegen war die Angstlust bei der Betrachtung gefährlicher Tiere ebenso goutierbar wie bald schon die prickelnde Begegnung Aug' in Aug' mit den Vertretern wilder Stämme und Völker.

Hagenbeck verglich – wie auch Kafka – die Präsentationsform seiner Tiere mit der darstellerischen Leistung von Schauspielern. Um 1900 bieten sich den Exoten in Europa, so analysiert Kafkas Affe Rotpeter die Lage, im Grunde nur zwei Optionen: »Zoologischer Garten oder Variété« (311). Im Arrangement der Völkerschau aber verschränken sich beide Karrieren, beeinflussen und befördern einander wechselseitig. Die aparten Vergleichsmöglichkeiten zwischen Mensch und Tier fanden Ergänzung durch jene zwischen »Zivilisierten« und »Wilden«, besonders aber durch die Kontraste zwischen den wechselnden Vorführungen. Wie die Praxis des Ausstellens von Menschen einen interpretatorischen Schlüssel für den Bericht des domestizierten Affen bereitstellt, so sind auch Hagenbecks exotische Freigehege kaum denkbar ohne den Zwischenschritt einer »Ethnisierung« der zoologischen Bestände und Darbietungsformen. Und wie es umgekehrt Kafkas Affe ist, der mit seinen mimetischen Fortschritten der Vermenschlichung die vermeintliche evolutionäre Folgerichtigkeit des Zivilisationsprozesses persifliert, so rücken mit den zoologischen und ethnologischen Inszenierungen auch die älteren Theoreme der Akklimatisierung und Akkulturation in das grellere, darwinistische Licht eines Dramas verfehlter Anpassung. Denn im Zuge der Bestrebungen zur kolonialen Expansion und Integration ging es nicht mehr allein um die Eingewöhnung exotischer Pflanzen, sondern um die klimatischen und kulturellen Adaptionsleistungen des Menschen.

<sup>13</sup> Vgl. Bronislaw Malinowski: *Argonauten des westlichen Pazifiks*, Frankfurt a. M. 1979, S. 23-49.

## II.

Ein bedeutsamer Ausgangspunkt der angedeuteten Entwicklungslinien ist Paris, das als Ausrichter von Weltausstellungen und Veranstaltungsort ethnologischer Spektakel tatsächlich einer ›Hauptstadt des 19. Jahrhunderts‹ gleichkam.<sup>14</sup> Der universelle Anspruch, nichts weniger als ›die Welt‹ in einem singulären Schauplatz zu bannen, ist den ersten sogenannten Weltausstellungen bereits an ihren symbolstarken Gebäuden abzulesen: Der in Glas und Eisenträgern errichtete Londoner Kristallpalast von 1851, der Pariser Stahlskelett-Galeriebau von 1867 und der Trocadéro von 1878, auch die Rotunde des Wiener Industriepalastes 1873 – sie alle fungierten durch ihre transparente und konzentrische Formensprache als architektonische Metaphern der Weltgemeinschaft unter einem Dach.<sup>15</sup>

Im Gegenzug aber wuchs auch das Bedürfnis nationaler Selbstdarstellung und Distinktion, architektonisch manifest in der Pavillon-Bauweise späterer Weltausstellungen. Die zitathafte Vorblendung nationaler Baustile schuf eine zumindest optische Diversität der Auftrittsförmlichkeiten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts belebten Bauernhöfen und gotische Kathedralen, mittelalterliche Trutzburgen und altfränkisches Fachwerk die Ausstellungen von Antwerpen, Brüssel und Paris – Volkskultur als Surrogat und Effekt eines Retro-Looks. Daß solche Kulissenstädtchen auch aktiv bespielt werden mußten, diese Einsicht beherzigte etwa die auf der Pariser Jahrhundertschau präsentierte »Village Suisse«. Vor einem Bergpanorama mit künstlichen Felsen und Wasserfall warteten schmucke Bäuerinnen, um ihren Gästen Alpenmilch zu kredenzen. Für den Extracintritt von fünf Francs konnten sich die Besucher bequemen Fußes in ein originalgetreu rekonstruiertes Bergdorf begeben, das, finanziert durch eine eigens hierfür gegründete Aktiengesellschaft, mitsamt seinem »lebendigen Inhalt« komplett nach Paris versetzt worden war. Das Gegenstück zur alpinen Idylle gaben die »ethnographischen Dörfer« aus den afrikanischen Kolonialgebieten oder anderen »entlegenen« Weltregionen ab. So wurden im Rahmen der Pariser Kolonialausstellung von 1889 ein javanisches und ein neukaledonisches Dorf errich-

tet; 1893 waren in Chicago bewohnte Siedlungen aus Lappland, Dahomey, Java und der Südsee zu besichtigen.<sup>16</sup>

Auf späteren Weltausstellungen waren Schaugruppen diverser Ethnien zu sehen, die darüber hinaus in einstudierten Sondervorföhrungen aufzutreten hatten, oder auch als Kellner und Verkäufer in den Restaurantbetrieb eingebunden waren. Damit hatte sich, mit einem gewissen ›Höhepunkt‹ um 1900<sup>17</sup>, eine Praxis durchgesetzt, die noch drei Jahrzehnte zuvor undenkbar gewesen wäre. Zwar hatte es Zurschaustellungen exotischer Menschen auch schon in früheren Jahrhunderten gegeben, in Europa zumindest seit Kolumbus. Im Zeitalter der Aufklärung und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein konnte jedoch eine gewerbsmäßige Ausstellung von Menschen, ob nun zu wissenschaftlichen oder unterhaltsamen Zwecken, keineswegs auf ungeteilte Zustimmung rechnen. Überliefert ist der Fall einer im Zoo von Basel 1837 gezeigten südamerikanischen ›Indianerin‹; daß die Frau dort zusammen mit dem ›unvernünftigen Vieh‹ in würdeloser Gefangenschaft gehalten und neugierigen Blicken preisgegeben wurde, empfanden viele Zeitgenossen als skandalös.<sup>18</sup> Es bedurfte wohl erst einer populärdarwinistischen Relativierung der Spezies und überdies einer zunehmenden Präsenz kolonialer Themen in der Alltagskultur, um hier eine fundamentale Änderung weniger der Denkweise als der Wahrnehmungsmuster einzuleiten. Besonders die botanisch-zoologischen Gärten konnten sich im 19. Jahrhundert als Medium und Institution der ethnographischen Schaulust etablieren. Und auch hier übernahm Paris mit seinem ›Jardin d'Acclimation‹ am Bois de Boulogne eine gewisse Vorreiterrolle; den ersten solchen Akklimatisierungsgarten hatte allerdings die spanische Kolonialverwaltung bereits 1788 auf der Kanareninsel Teneriffa eingerichtet. Er fungierte als eine vegetative Klimaschleuse zwischen Süd und Nord, zwischen dem Tropengürtel und Europa. Sein Prinzip der ausgleichenden Temperierung wurde dann architektonisch durch die beliebten Palmenhäuser, Wintergärten und Passagen des 19. Jahrhunderts weiterentwickelt, wobei die Implantierung tropischer Atmosphäre in das mitteleuropäische Straßenbild zugleich den Innen-

<sup>16</sup> Wörner: Vergnügen und Belehrung, S. 65, 72.

<sup>17</sup> »Den Höhepunkt der Präsentation lebender Menschen als folkloristische Ausstellungsobjekte bildete die Weltausstellung 1900 in Paris.« (Wörner: Vergnügen und Belehrung, S. 164)

»Between 1889 and 1914, the exhibitions became a human showcase, when people from all over the world were brought to sites in order to be seen by others for their gratification and education.« (Greenhalgh: Ephemeral Vistas, S. 82)

<sup>18</sup> Balthasar Staehelin: Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel 1879-1935, Basel 1993, S. 124.

<sup>14</sup> »[...] the idea of making exhibitions international evolved not in Britain but in France, some time before 1851.« (Paul Greenhalgh: Ephemeral Vistas. The Expositions universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939, Manchester 1988, S. 10)

<sup>15</sup> Martin Wörner: Vergnügen und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900, Münster u.a. 1999, S. 4.

Außen-Gegensatz überspielte zugunsten des neuen Raumgefühls eines gewissermaßen öffentlichen Interieurs.

Im Paris des Second Empire war der Bois de Boulogne als Lustgarten und Ziel sonntäglicher Kutschfahrten noch keine Adresse für die Vergnügungen eines Massenpublikums gewesen. Der 1859 eröffnete Jardin d'Acclimation verfolgte zuvörderst wissenschaftliche und didaktische Ziele; er sollte der Verbreitung neu in Frankreich eingeführter Pflanzen- und Tierarten dienen, wie es in der Satzung der Betreibergesellschaft heißt.<sup>19</sup> Marcel Proust beschreibt den Park als komplexe »Vereinigung verschiedener kleiner, in sich geschlossener Welten«. Die Besucher konnten dort wie auf einem Panorama »in gegensätzlichen Landschaftsausschnitten die Flora verschiedener Gegenden« betrachten, und wie von ungefähr »auf Felder, einen Fluß, einen Graben, einen Hügel, einen Sumpf« treffen. Doch waren derlei landschaftliche Staffagen vor allem dazu da, »um den sich tummelnden Flußpferden, Zebras, Krokodilen, russischen Kaninchen, Bären oder Reihern einen geeigneten Lebensraum oder einen malerischen Rahmen zu geben«, bemerkt Proust.<sup>20</sup> – Auch Wien richtete nach 1860 einen Akklimatisierungsgarten ein, der sich im Prater die Gunst des Publikums mit benachbarten Volksbelustigungen wie Zirkus und Panoptikum teilen mußte. In diesem Garten sollten die Lebensbedingungen von Pflanze, Tier und Mensch in ihrer evolutionären Anpassungsfähigkeit vorgeführt werden; Spektakel und Vergnügung verbanden sich dabei mit einem populärdarwinistischen Bildungsprogramm im Sinne Ernst Haeckels.<sup>21</sup>

Freilich diktierten auch ökonomische Zwänge die Suche nach neuen Attraktionen. Nachdem die Pariser Anlagen in den Tagen der Commune stark in Mitleidenschaft gezogen und viele Tiere geschlachtet worden waren, standen die folgenden Jahre im Zeichen kostspieligen Wiederaufbaus. Im Vorfeld der Weltausstellung von 1878 wurde für den Jardin eine afrikanische Tierschau (Kamele, Giraffen, Elephanten) angeworben, die von vierzehn Nubiern begleitet wurde. Das Echo war sensationell; sprunghaft stiegen Publikumszahlen und Einnahmen. Samen, Inuits und argentinische Gauchos machten in den folgenden Jahren den Jardin zu einem massenhaft frequentierten Vergnügungspark, der zudem seit 1880 durch eine neue Stra-

<sup>19</sup> Zur Geschichte des Jardin d'Acclimation vgl. William H. Schneider: *An Empire for the Masses. The French Popular Image of Africa, 1870-1900*, London 1982, S. 127.

<sup>20</sup> Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd 1: *Unterwegs zu Swann*, übers. von Eva Rechel-Mertens, rev. von Luzius Keller u. Sibylla Laemmel, Frankfurt a. M. 1994, S. 601.

<sup>21</sup> Vgl. Michler: *Darwinismus und Literatur*, S. 357f.

ßenbahnlinie von der Porte Maillot aus leicht zu erreichen war.<sup>22</sup> – Der vergleichende Blick nach Wien zeigt, daß man dort in den neunziger Jahren ebenfalls den Übergang vom »zoologischen« zu einem veritablen »Menschengarten« vollzog, wie Theodor Herzl, Feuilletonchef der *Neuen Freien Presse*, 1897 eine Glosse über die neue Attraktion betitelte. »Im Prater«, so Herzl, »sind jetzt mancherlei »wilde« Menschen und Tiere versammelt, von Unternehmern herbeigeholt für die Schaulustigen, die niemals in solche Fernen reisen könnten. Man sieht da Samoaner, Singhalesen und Aschantis, und in den Käfigen, Zwingern, Gruben und Behältern allerlei Vieh, Gewürm und Gefieder.«<sup>23</sup>

Ihren programmatischen Auftrag der »Akklimatisierung« erfüllten das Pariser Schaugelände und sein Wiener Gegenstück nun auch in dem Sinne, daß sich die didaktischen Zwecke an populäre Unterhaltungsbedürfnisse anpaßten. So herrschte ein suggestives Ineinander von exotischer Pflanzen- und Tierwelt mit den Attraktionen der Völkerschau; zugleich aber wurde die Diskrepanz zwischen dem vornehmen Erholungspark und dem Anziehungsort der Massen immer spürbarer. Am Wandel der Vergnügensorte waren sie zu erkennen, die Verwerfungen der Fin-de-siècle-Gesellschaft. In Prousts *Recherche* werden die ins Gleiten geratenen sozialen Hierarchien und ständischen Codes mit Vorliebe an solchen signifikanten Schauplätzen der Lustbarkeit besichtigt, auf den Landsitzen und in den Seebädern der Hautevolée, aber auch in den Parks und Alleen der Hauptstadt. Jene Odette de Crecy etwa, die durch ihre Heirat mit dem einflußreichen Charles Swann ins Milieu des Faubourg Saint-Germain aufzusteigen hofft, demonstriert ihre prekären Status-Ambitionen durch mittägliche Spaziergänge und Kutschfahrten in den Jardin d'Acclimation. Dessen neue Attraktionen hat freilich längst schon das gemeine Volk für sich entdeckt, das seinen Mangel an Haltung gerade in der Konfrontation mit exotischen Tieren und Menschen offenbart. Über eine gewisse Madame Blatin macht sich das Ehepaar Swann in besonderer Weise lustig. Swann erzählt:

»Sie war kürzlich im Jardin d'Acclimation, wo auch Schwarze zu sehen sind, Singhalesen, glaube ich, hat meine Frau gesagt, die in Völkerkunde viel stärker ist als ich.« – »Aber bitte Charles, machen Sie keine Scherze.« – »Aber nein, ich scherze durchaus nicht. Also gut, sie redet einen der Schwarzen an und sagt: »Hallo, Negerlein!« – »Das ist ja krass!« – »Jedenfalls gefiel dem Schwarzen diese

<sup>22</sup> Schneider: *An Empire for the Masses*, S. 129-132.

<sup>23</sup> Theodor Herzl: *Der Menschengarten* (1897), in: *Feuilletons*, Bd. 1, Berlin 1911, S. 153.

Bezeichnung nicht. »Ich Negerlein«, sagte er wütend zu Madame Blatin, »aber du Kamel sein!«<sup>24</sup>

Die bei Proust angespielte Ceylon-Ausstellung lockte 1886 fast eine Million Zuschauer in die Anlagen. Ihren Erfolg suchte im folgenden Jahr eine Aschanti-Schau dadurch zu übertreffen, daß nun die Mitglieder dieser Gruppe nicht einfach nur als anwesende Exoten zu bestaunen waren, sondern dem Publikum überdies noch zu besonderen Uhrzeiten ihre einstudierten Darbietungen vorführten: kriegerische Tänze oder Schlangenbeschwörungen, wie sie das ethnographische Wissen als landes- oder stammestypische Verhaltensweisen vorschrieb.

### III.

Mit dem kommerziellen Erfolgsdruck der Veranstaltungen nahm auch ihr Schau-Charakter zu. Für private Impresarios wie Hagenbeck war die permanente Steigerung des Publikumsinteresses noch wichtiger als für Einrichtungen in institutioneller Trägerschaft. Während der zoologische Rahmen für die wissenschaftliche Legitimierung der Schaulust sorgte, sollte der ethnologische Informationsgehalt zunehmend auch als Unterhaltungspotential abgeschöpft werden. Dem in einer Arena versammelten Publikum wurden wohlinstudierte Demonstrationen fremder Sitten und Gebräuche gegeben.<sup>25</sup> Anders als mit solchen zirkusähnlichen Extra-Vorstellungen war die Nachfrage bald nicht mehr zu decken. Zum Gegenstück des vermenschlichten Affen wird der dressierte Exot, der als Nachäffer seiner selbst auftritt. Auch ihm hat Kafka ein kleines Denkmal gesetzt. Man stelle sich vor:

Der Neger, der von der Weltausstellung nachhause gebracht wird und, irrsinnig geworden von Heimweh, mitten in seinem Dorf unter dem Wehklagen des Stammes mit ernstestem Gesicht als Überlieferung und Pflicht die Späße auführt, welche das europäische Publikum als Sitten und Gebräuche Afrikas entzückten.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. 2: Im Schatten junger Mädchenblüte, übers. von Eva Rechel-Mertens, rev. von Luzius Keller u. Sibylla Laemmel, Frankfurt a. M. 1995, S. 157f.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> KKAN II, S. 64.

Wenn es nach der immer wieder erstaunlichen Phantasie Kafkas geht, so schlägt an dieser Stelle der Verlust des Authentischen um in eine, avant la lettre, postkoloniale Ethnographie.

Mehr und mehr wurden die Schaustellungen selbst zum Ort für Experimente – auch solche ästhetischer Art. In dieser Hinsicht sind die journalistischen Berichte von der Menschenschau aufschlußreich, die ebenfalls unter wachsendem Originalitätsdruck standen. Sie mußten rhetorisch und poetisch sämtliche Register ziehen, um uneingeweihten Lesern den besonderen Kitzel solcher Veranstaltungen nahezubringen. Ein ebenso typisches wie singuläres Beispiel sind die Arbeiten des Berliner Romanciers und Kolumnisten Julius Stinde. Immer wieder machte dieser Autor die Spielarten zeitgenössischer Exotismus-Moden zum Gegenstand, das wachsende Interesse an Fernreisen oder auch die seit Mitte der achtziger Jahre grassierende Kolonial-Euphorie. Im Sommer 1884 durfte Stinde für seine Reportage über ein Berliner Gastspiel von australischen Aborigenes durchaus auf gewisse Resonanz rechnen. *Aus dem Leben der Hauptstadt. Bei den Menschenfressern* lautete sein Bericht – und die Leser des *Deutschen Montagsblattes* waren mitten im Geschehen. Selbstredend mußten die im Berliner Panoptikum ausgestellten Australier, den Erwartungen eines sensationshungrigen Publikums entsprechend, wilde und gefährliche Kannibalen sein.

»Es war von jeher einer meiner Lieblingswünsche, einmal im unservierten Zustande mit echten veritablen Menschenfressern zusammen zu kommen«<sup>27</sup>, bekennet Stinde. Seine humorvolle Überzeichnung entfaltet ihren Witz nicht einseitig auf Kosten der Ausgestellten, sondern läßt ihn auf die Schaulustigen selbst zurückfallen. Erschüttert wird dabei zuvörderst der darwinistische Glaube an die Stringenz der Evolution und ihre Fortsetzung auf dem Gebiet zivilisatorischer Verfeinerung. Von Stinde persifliert, liest sich jenes Credo wie folgt:

Wir anderen jedoch, wir Kulturmenschen, [...] gaben das Menschenfressen auf, und lernten Gänseleberpastete dem Gehirn kleiner Kinder vorziehen. [...] wir gaben die Kriegstänze auf und führten dafür die Quadrille ein; wir gruben eine gewaltige Kluft zwischen uns und unseren Urahnen. Diese Kluft heißt die Kultur.

<sup>27</sup> Julius Stinde: Aus dem Leben der Hauptstadt. Bei den Menschenfressern, in: *Deutsches Montagsblatt*, Jg. 8, Nr. 28 vom 14. 7. 1884.



Nicht im mindesten aber gibt das Gebahren der begafften Australier dem Betrachter Anlaß zum Befremden, erweisen sie sich doch enttäuschenderweise als »Menschen wie du und ich«.

Die wilden Menschenbrüder waren ganz gesellig. Sie tranken Kaffee und aßen Napfkuchen dazu, viel Kaffee und recht viel Napfkuchen. Dann rauchten sie Cigarren, welche sie in höchst friedlicher Kampfweise von den Zuschauern eroberten. [...] So war der erste Berührungspunkt zwischen dem civilisierten Europäer und dem im Austral-Kannibalen konservierten prähistorischen Urahnen gefunden: der Mensch der Steinzeit war ein Schnorrer.

Wie die marktschreierische Anpreisung von Kannibalen die kulturelle Differenz grotesk übersteigert, so betreibt die Präsentationsweise selbst deren Verniedlichung; beide Tendenzen werden durch Ständes Schilderung drastisch hervorgetrieben. Die Wilden, wie Aussteller und Publikum sie haben wollen, sind primitiv und angepaßt zugleich; sie sind finstere Steinzeitmenschen *und* geschulte Weltmarkt-Teilnehmer.

Weil sich in die demonstrierte Alterität so rasch auch Regungen spontaner Empathie und die Ahnung eines gemeinsamen Menschlichen zu mischen drohten, gaben die Schaustellungen Anlaß zur Befangenheit. Ohne das Korsett einer verlässlichen Dramaturgie waren sie weniger ein Vergnügen als eine Peinlichkeit. Dieser vorzubeugen, erlaubten der entrichtete Eintrittspreis und die demonstrative Abgrenzung der Ausstellungsräume dem Betrachter einen bequemen Rückzug auf die Haltung des zum Voyeurismus berechtigten Konsumenten. Durch Einsatz theatralischer Elemente wurde die befremdliche Situation an das Regiment eingespielter Affekte überstellt – prickelnde Angst, abstoßender Ekel, befreiendes Lachen. Mit den stärksten Affekt-Appellen arbeiteten die Vorführungen in den Varietés und Panoptiken. Die Schaustellung menschlicher Deformationen und auffälliger Körpermerkmale gehörte zum gängigen Repertoire der bei Zirkus- und Wildwest-Vorstellungen angeschlossenen *Freak Shows*, von »Fat Ladies« bis zu tätowierten Zwergen reichte im Circus Barnum das Angebot. Nachdem das Anbringen von Tattoos in den 1880er Jahren fast zu einer Modeerscheinung geworden war, nahmen Einrichtungen wie Castan's Panoptikum in Berlin neben Haarmenschen und anderen Skurrilitäten auch Ganzkörper-Tätowierte in ihr Programm auf.<sup>28</sup> Eher fasziniert als empört berichtet der Mediziner Rudolf Virchow, »daß im Passage-Panopticum feine Damen sich

<sup>28</sup> Zur Geschichte und Konjunktur der Tätowierungen vgl. Stephan Oettermann: Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa, Frankfurt a. M. 1985.

vor den Tischen birmanischer Tätowierer drängten, um sich Zeichen in die Haut einstoßen zu lassen.«<sup>29</sup>

Die Atmosphäre einer Tattoo-Schau hat später der Dadaist Hugo Ball eingefangen mit seiner Schilderung des Auftritts von »Nandl, der feschen Tirolerin« in einem Zürcher Etablissement.

Die tätowierte Dame [...] hat ein Kabinett in einer Bierwirtschaft, aus der sie die Gäste zu sich herübernötigt. [...] Sie entblößt die Brust, die Arme und die Oberschenkel, (Sittlichkeit ausgeschlossen, die Kunst hält das Gleichgewicht) und ist dann über und über mit Porträts, Seerosen, Blumenranken und Blattgewinden bedeckt.<sup>30</sup>

In sanftem Zynismus aufgelöst hat sich die Illusion, derlei Veranstaltungen betreffen »die Bildung, nicht die Erotik«. In einem Gedicht von 1915 stilisiert Ball die gestichelte Haut zur diabolischen Verlockung.

Er ist ein demütiger Gast in Auswurfvarietés,  
Wo Teufelinnen stampfen, blumig tätowiert.  
Ihr Zackenspieß lockt ihn in süße Höllenstürze,  
Geblendet und geprellt, doch immer fasziniert.<sup>31</sup>

Erotische Sensation waren auf ihre Art auch die im Wiener Prater ausgestellten Ashanti von der afrikanischen Westküste, zumindest, wenn man dem subjektiven Zeugnis des impressionistischen Dichters Peter Altenberg Glauben schenkt. Die große Ashantischau des Sommers 1896 ist im kulturellen Gedächtnis durch zweierlei haftengeblieben – durch das im Österreichischen noch heute als Bezeichnung für Erdnüsse gängige Wort »Aschanti« und durch die leidenschaftliche Grenzübertretung des Literaten Altenberg. In der Art eines situationistischen Happenings wechselte der Feuilletonist kurzerhand die Seiten und kampierte im künstlichen Hüttendorf mit den ausgestellten »Negern von der Goldküste«, die dort für drei Monate gegen Eintritt ausgestellt waren. Altenberg, den schon in früheren Jahren eine unglückliche Neigung zu jungen Mädchen erfaßt hatte, machte durch sein demonstrativ bekundetes Faible für die schönen afrikanischen Frauen aus dem verkappten erotischen Voyeurismus, der schon immer der ethnographischen Schaulust verbunden war, ein flagrantes Thema.

<sup>29</sup> Rudolf Virchow: Europäische Tätowierungen, in: Zeitschrift für Ethnologie 29 (1897), S. 330.

<sup>30</sup> Hugo Ball: Die Kulisse, Zürich/Köln 1971, S. 63f.

<sup>31</sup> Ebd., S. 58.



In seinem Skizzenbuch *Ashantee* feiert Altenberg die im Hüttendorf wohnenden Afrikaner und sein Leben mitten unter ihnen.<sup>32</sup> Der trivialen Lustbarkeit, die den Massen feilgeboten wird, antwortet er nicht mit der moralisch intakten Askese des Kulturkritikers. Vielmehr unterläuft Altenberg die enträglich-schau des zum Greifen nahe gerückten afrikanischen Naturlebens, indem er sie beim Wort nimmt und zu Fleisch und Blut werden läßt. Er spielt noch einmal den alten Gauguin-Traum eines hedonistischen Lebens unter paradiesischen Wilden, doch er verlegt ihn von einsamen Südseestränden in einen großstädtischen Park. *Going native*, aber mit Tram-bahnanschluß. Und auf Basis jener verderbten Sitten, wie sie eben Kapitalismus und Prostitution ermöglichen. In der Käuflichkeit der elementarsten menschlichen Regungen sieht Altenberg eine beidseits verbindliche Ordnungsform, in der die Fremden nicht inferiore Exoten, sondern pflichtbewußte Mitspieler sind. »Wenn alle Mädchen in den Hütten sitzen würden und träumen, nicht?! Wofür zahlen die weißen Menschen?! Es ist unsere Pflicht.«<sup>33</sup> – Sofern Altenbergs *Ashantee* eine kalkulierte Strategie unterstellt werden kann, ist es die, zwischen Ausgestellten und Voyeuren eine Umkehr der Verhältnisse zumindest als möglich erscheinen zu lassen. »Besucher des Aschanti-Dorfes schlagen an die Holzwände der Hütten, zum Spass.« Einer der Gestörten erwidert: »Sir, wenn Ihr zu Uns nach Akkra kämet als Ausstellungsobjekte, würden wir nicht des Abends an eure Hütten klopfen!«<sup>34</sup> Die Aschanti sind es, die trotz und inmitten dieser penetranten Schau-stellung auf ihre Privatsphäre und persönliche Würde pochen. Umkehrung der Verhältnisse – auch in späteren Prosastücken Altenbergs ist dies die Devise. In einem Sammelband von 1911 findet sich eine Skizze über »den Affen Peter«, ein Titel, der Kafka-Leser aufhorchen läßt. Daß in der sechs Jahre später erschienenen Geschichte des Altenberg-Kenners Franz Kafka der Protagonist Rotpeter heißt, soll ihn unterscheiden, so wörtlich, »von dem unlängst krepiereten, hie und da bekannten, dressierten Affentier Peter«. Tatsächlich erhält bei Altenberg ein gelehriger Menschen-

affe namens Peter das Wort, der über allzu harte – man kann ja wohl kaum sagen: unmenschliche – Dressurmethode klagt. So habe sich selbst ein »berühmter Affendresseur [...] durch seine harte Nervosität, den Tieren gegenüber« unbeliebt gemacht, »trotz der wunderbaren Kunststücke«. Ein gedeihliches Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler aber, so Altenberg, könne nicht auf Zwang, sondern nur auf Liebe gründen, und diese wiederum ist nichts anderes als das Hals über Kopf-Einreißen aller Grenzen. Nicht ohne Selbstironie erklärt Altenberg: »Mit einem [...] Menschenaffen wie Peter aber muß ein tiefes freundschaftliches echtes Verhältnis entstehen. Er speist nach der Vorstellung im Restaurant wie ein wohlzogener Mensch.«<sup>35</sup> Ganz so, wie es sein Autor mit den Mädchen von der Goldküste vermutlich gern getan hätte.

Ein anderer Zeitzeuge der Aschantischau stand dem Verlust authentischer Exotik weniger gelassen gegenüber. Rainer Maria Rilke, dem als Verehrer des frühen Altenberg dessen Skizzenbuch ebenfalls geläufig war<sup>36</sup>, sah die afrikanischen Schausteller bei ihrem Gastspiel im Pariser Jardin d'Acclimatation. Sein 1903 entstandenes Gedicht *Die Aschanti* liest sich wie ein enttäushtes Dementi der bei Altenberg erblühten exotisch-erotischen Verlockungen. »Keine Vision von fremden Ländern / kein Gefühl von braunen Frauen, die / tanzen aus den fallenden Gewändern«. Rilkes Aschanti-Impression ist keine mehr, denn sie offeriert Wahrnehmungen nur im Modus ihrer Negation. Die eröffnenden Strophen seines Gedichts gleichen einer fortgesetzten Mängelliste, die in paradoxer Redeform aufzählt, was alles an Schlüsselreizen und poetischen Valeurs nun nicht mehr zur Verfügung steht: »Keine wilde fremde Melodie«, »Keine braunen Mädchen«, »Keine Augen«; mit anderen Worten: lauter Fehlanzeigen.

Die Suggestivkraft des erotischen Bildprogramms ist zusammengebrochen, seine Versatzstücke rapportiert der enttäuschte Pariser Zoogänger fast im Telegrammstil. In einer bezeichnenden Wendung, die wieder unseren Ausgangspunkt auf dem Zwischendeck eines Afrikadampfers in Erinnerung bringt, nimmt der Liebhaber exotischer Geschöpfe seine Zuflucht zur ungezähmten Kreatur. Gerade dort, wo sie hinter Gittern gefangengehalten sind, in einer noch unkaschierten Zwangsvorrichtung, zeigt sich für Rilke der eigentümliche Stolz der wilden Tiere. Denn sie scheinen weder willens noch in der Lage, mit den Organisatoren und dem Publikum einer Schau-

<sup>32</sup> Zu *Ashantee* vgl. Ian Foster: Altenberg's African Spectacle. Ashantee in Context, in: Theatre and Performance in Austria, hg. von Ritchie Robertson u. Edward Timms, Edinburgh 1993; Michler: Darwinismus und Literatur, S. 357f.; Alexander Honold: Peter Altenbergs *Ashantee*. Eine impressionistische cross-over-Phantasie im Kontext der exotistischen Völkerschauen, in: Grenzüberschreitungen um 1900, hg. von Thomas Eicher, Oberhausen 2001, S. 135-156; Werner Michael Schwarz: Anthropologische Spektakel. Zur Schau-stellung »exotischer« Menschen, Wien 1870-1910, Wien 2001.

<sup>33</sup> Peter Altenberg: Ashantee (Im Wiener Thiergarten bei den Negern der Goldküste, Westküste), Berlin 1897, S. 58f.

<sup>34</sup> Ebd., S. 57.

<sup>35</sup> Peter Altenberg: Der Affe Peter, in: Neues Altes, Berlin 1911, S. 73f.

<sup>36</sup> Vgl. Andrew Barker/Leo A. Lensing: Peter Altenberg. Rezept die Welt zu sehen, Wien 1995, S. 73ff.

stellung gemeinsame Sache zu machen, deren seltsames Ritual ihnen fremd bleiben muß.

O wie sind die Tiere so viel treuer,  
die in Gittern auf und niedergehn,  
ohne Eintracht mit dem Treiben neuer  
fremder Dinge, die sie nicht verstehn.<sup>37</sup>

Ob sie dem Dichter treu sind, die wilden Tiere, mag dahingestellt bleiben. Den Bericht für eine Akademie jedenfalls hätten sie nicht abgeliefert.

### Literatur

- Altenberg, Peter: Der Affe Peter, in: Neues Altes, Berlin <sup>3</sup> 1911, S. 93f.  
 –: Ashantee (Im Wiener Thiergarten bei den Negern der Goldküste, Westküste), Berlin 1897.  
 Ames, Eric: Wilde Tiere. Carl Hagenbecks Inszenierung des Fremden, in: Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen, hg. von Alexander Honold u. Klaus R. Scherpe, ZfG, N.F. (2000), Beiheft 2, S. 123-147.  
 Ball, Hugo: Die Kulisse, Zürich, Köln 1971.  
 Barker, Andrew/Lensing, Leo A.: Peter Altenberg. Rezept die Welt zu sehen, Wien 1995.  
 Benjamin, Walter: Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer, in: Gesammelte Schriften, Bd. II.2, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 676-683.  
 –: <Aufzeichnungen 2>, in: Gesammelte Schriften, Bd. II.3, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 1193-1196.  
 Dittrich, Lothar/Ricke-Müller, Annelore: Carl Hagenbeck (1844-1913): Tierhandel und Schaustellungen im Deutschen Kaiserreich, Frankfurt a. M. 1998, S. 144-173.

<sup>37</sup> Rainer Maria Rilke: Die Aschanti, in: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 1: Gedichte 1895 bis 1910, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M./Leipzig 1996, S. 278.

- Foster, Ian: Altenberg's African Spectacle. Ashantee in Context, in: Theatre and Performance in Austria, hg. von Ritchie Robertson u. Edward Timms, Edinburgh 1993.  
 Greenhalgh, Paul: Ephemeral Vistas. The Expositions universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939, Manchester 1988.  
 Gretzschel, Matthias/Pelc, Ortwin (Hg.): Hagenbeck. Tiere, Menschen, Illusionen, Hamburg 1998.  
 Hagenbeck, Carl: Naturwissenschaftliches Panorama. Patent-Beschreibung, Berlin 1896.  
 –: Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen, NA Leipzig 1958.  
 Herzl, Theodor: Der Menschengarten (1897), in: Feuilletons, Bd. 1, Berlin 1911, S. 153.  
 Honold, Alexander: Der Leser Walter Benjamin, Berlin 2000.  
 –: Peter Altenbergs *Ashantee*. Eine impressionistische cross-over-Phantasie im Kontext der exotistischen Völkerschauen, in: Grenzüberschreitungen um 1900, hg. von Thomas Eicher, Oberhausen 2001, S. 135-156.  
 Malinowski, Bronislaw: Argonauten des westlichen Pazifiks, Frankfurt a. M. 1979.  
 Michler, Werner: Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaft und literarische Intelligenz in Österreich 1859-1914, Wien 1999.  
 Ottermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a. M. 1980.  
 –: Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa, Frankfurt a. M. 1985.  
 Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. 1: Unterwegs zu Swann, übers. von Eva Rechel-Mertens, rev. von Luzius Keller u. Sibylla Laemmel, Frankfurt a. M. 1994.  
 –: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. 2: Im Schatten junger Mädchenblüte, übers. von Eva Rechel-Mertens, rev. von Luzius Keller u. Sibylla Laemmel, Frankfurt a. M. 1995.  
 Rilke, Rainer Maria: Die Aschanti, in: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 1: Gedichte 1895 bis 1910, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M./Leipzig 1996.  
 Schneider, William H.: An Empire for the Masses. The French Popular Image of Africa, 1870-1900, London 1982.  
 Schwartz, Vanessa R.: Representing Reality and the O-Rama Craze, in: dies. Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris, Berkeley 1998, S. 149-176.

- Schwarz, Werner Michael: Anthropologische Spektakel. Zur Schausstellung »exotischer« Menschen, Wien 1870-1910, Wien 2001.
- Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle Bonn, Frankfurt a. M./Basel 1993.
- Sprengel, Peter: Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Würzburg 1998.
- Staehelin, Balthasar: Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel 1879-1935, Basel 1993.
- Stinde, Julius: Aus dem Leben der Hauptstadt. Bei den Menschenfressern, in: Deutsches Montagsblatt, Jg. 8, Nr. 28 vom 14. 7. 1884.
- Thinius, Carl: Damals in St. Pauli. Lust und Freude in der Vorstadt, Hamburg 1975.
- Thode-Adora, Hilke: Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeck-schen Völkerschauen. Frankfurt a. M./New York 1989.
- Virchow, Rudolf: Europäische Tätowierungen, in: Zeitschrift für Ethnologie. 29 (1897), S. 328-331.
- Wörner, Martin: Vergnügen und Belehrung. Volkskultur auf den Welt-ausstellungen 1851-1900, Münster u.a. 1999.

GERHARD NEUMANN

## Kafka als Ethnologe

### I.

Als Franz Kafka 1922 an seinen späten Erzählungen zu schreiben begann, wie etwa den *Forschungen eines Hundes* oder der Novelle *Ein Hungerkünstler*, erschien ein Buch auf dem Markt, das aus der Welt jener Ethnologen berichtet, die aus Europa in die exotischen Welten ausschwärmen, um die »fremden Kulturen« zu verstehen. Es ist der Band *Argonauten des westlichen Pazifik*, von Bronislaw Malinowski verfaßt. Darin heißt es:

Die Ethnologie befindet sich in der traurig absurden, um nicht zu sagen, tragischen Lage, daß genau in dem Augenblick, da sie beginnt, ihre Werkstatt in Ordnung zu bringen, ihre eigentlichen Werkzeuge zu schmieden und an die ihr zugewiesene Aufgabe zu gehen, das Untersuchungsmaterial hoffnungslos schnell dahinschwindet. Gerade jetzt, da die Methoden und Ziele der wissenschaftlichen Feldethnologie Gestalt angenommen haben, da hierfür gut vorbereitete Männer sich angeschickt haben, in unzivilisierte Länder zu reisen und deren Eingeborene zu studieren – sterben diese direkt vor unseren Augen aus.<sup>1</sup>

Die Tragödie des Kulturverstehens, die Malinowski hier zur Sprache bringt, ist freilich nicht nur, wie er meint, im »Aussterben« der ethnologischen Forschungsobjekte begründet, sondern sie macht zugleich auf ein Paradigma aufmerksam, das der Ethnologie als Wissenschaft ursprünglich und von Anfang an innewohnt: nämlich die Verwandlung, die Deformation des Beobachtungsgegenstandes durch die Figur des isolierten Beobachters sowie durch die Implikation dieses Beobachters in das Beobachtete, also durch das Paradox seiner »distanzierten« Teilnahme an den rituellen Praktiken. Was hier sich offenbart, ist aber auch zugleich das Problematischerwerden der »Ordnung der Dinge«, die eine Kultur bestimmt, durch die Beobachtung anderer fremder Kulturen, in denen sich die eigenen Ordnungen nicht

<sup>1</sup> Bronislaw Malinowski: Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea, mit einem Vorwort von James G. Frazer, hg. von Fritz Kramer, Frankfurt a. M. 1979, S. 15.